

民族的祭礼：田沁鑫的《生死场》的舞台意象

胡志毅

—

在中国戏剧舞台上，女性编剧非常少，女性导演更少，而田沁鑫不仅是女性编剧，而且也是女性导演，就这一点就足以令人瞩目。国家话剧院的田沁鑫导演的《断腕》、《驿站桃花》、《生死场》、《狂飙》、《赵氏孤儿》等。但是，最成功的应该说是《生死场》。这个剧在 1999 年首演，获得了文华奖的编剧奖和导演奖，曹禺文学奖，最近《生死场》又入围国家舞台精品工程。

这出由当时还是中央实验话剧院演出的话剧《生死场》是根据萧红同名小说改编的。萧红的小说被公认为是“散文化的小说”，要将这种散文化的小说改编成话剧，确实有相当大难度。但是田沁鑫反而认为，正因为散文化，所以改编就有可能，她说她的改编超过了 80%。田沁鑫说，“我做戏，因为我悲伤”。这不仅是理解田沁鑫导演的戏剧的关键词，更是这样理解她编导的《生死场》的关键词。萧红是一个悲伤的人，田沁鑫也是一个悲伤的人，正是因为这个原因，所以她们之间有着一种契合。“我是基于她提供的材料，里面是她的精神”。（1）

田沁鑫说，这个剧“不是一个实验剧，也不是我们熟悉的写实主义戏剧，而是在大剧场行为中创造一种探索性。”（2）那么这种“探索性”表现在什么方面呢？本文试图从生育死亡、女性身体和民族祭礼三个方面来读解田沁鑫《生死场》的舞台意象。

一、生育死亡：《生死场》的核心意象

生与死是一种基本的原型。（3）萧红的小说《生死场》，对于生与死有着深刻的认识，表现出“北方人民的对于生的坚强对于死的挣扎”（鲁迅语）。在小说中，萧红大量地描写生育与死亡，她把金枝的生育比作“刑罚的日子”，月英的死更是“可怖的身体毁形”（刘禾语）。这种描写在小说中可以说是比比皆是，触目惊心。

在话剧《生死场》的序幕中，导演是通过一个生育场景来表现。田沁鑫在《〈生死场〉导演阐述》中说道，“妇人出现，也没有姓名，她试着与男人们

交流，说着面临分娩的恐惧。男人们对恐惧没有感应，只对血淋淋的生育场面感到兴奋，这是生理反应，当他们簇拥妇人分娩时，依然不感触妇人的痛苦，只念叨着“生，老，病，死，没什么大不了的”的生存逻辑。婴儿到世的第一声啼哭响起，他们乐了，还是生理反应。舞台时候出现朴拙的‘生死场’字样。”随后，田沁鑫点出了全剧的主题，“序幕中没有事件，只有一个事实：生育。生育是与生死连接最为紧密的生理过程。戏的开篇设定生育事实，是为突出《生死场》的主题。”（4），在这里，生育与生死是《生死场》的核心意象。

在戏剧中，体现为一种“核心意象”、“总体幻象”或者整体象征。叶芝在评述雪

莱诗的时候说：“人们在他的诗中发现，除了无数没有明确象征意味的意象之外，还

有许多肯定就是象征的意象，以后随着时间的流逝，他有意地从愈来愈多的象征意义

上使用意象。韦勒克、沃伦评述时指出，叶芝称雪莱诗中的这类意象，如洞穴和塔为

“核心象征”。（5）这种“核心象征”有人称之为“主导性审美意象”，有人称之为“总体

幻象”或“戏剧意象”。我们这里称之为“核心意象”。

在话剧《生死场》中，舞台的节奏是按照生育死亡来进行的，第一段落，成业和金枝偷情，金枝怀孕，紧接着就是赵三杀小偷。在舞台上采用了类似皮影戏的一种手段。第二段落，金枝和成业因为“生米煮成了熟饭”而出逃，二里半老婆麻婆被鬼子强奸后杀死。第三段落，赵三被赎，是“死而复活”，但是他的老婆王婆却自杀。第四段落，赵三、金枝回家，王婆却奇迹般地复活了。第五段落，金枝生育，赵三摔死婴儿。第六段落，就是成业宣传抗日，村民慷慨赴死。

在话剧《生死场》中，有一句话是反复出现的，那就是：“生，老，病，死，没什么大不了的”。这句话在序幕中就出现，最后一幕“生老病死，没什么大不了的。”这种反复出现语言，构成了这个剧的核心意象。

二、女性身体：《生死场》的视听意

象

刘禾指出，在萧红的小说《生死场》中，“女性身体的无所不在，在民族国家话语上投射了一道全范围的阴影，并一力坚持在东北农村的生死搏斗中添加女性身体的异质性意义”。（6）但是在话剧《生死场》中，这种女性身体构成了一种视听意象。

对于生命的轻视，在小说中，是成业自己将女儿摔死，在话剧《生死场》中，赵三将金枝的女儿摔死。这种改编，具有结构上的意义。因为二里半始终在寻找与赵三和解的方式，他甚至向二爷请教，二爷要他滚。赵三摔死了啼哭的外孙女，二里半说，“咱俩两清了”。然而，观众对于婴儿最后的啼哭声产生了极度的悲悯感。

在话剧《生死场》中，她没有按照萧红小说中那样表现女性的痛苦，如像月英的惨死。而是通过金枝的生育来表现，用绳子将两只脚吊起来，是一种“刑罚的日子”的舞台显现。金枝生育时的痛苦喊叫，被王婆更为残酷的语言震慑，“再叫，我就剁了你。”

在话剧《生死场》中，动物的意象是和女性意象联系在一起的。如女人的生育和猪的关系。原小说是写二里半的老婆也生产着，“麻面婆的孩子已在土炕上哭著。产婆洗著刚会哭的小孩。等王婆回来时，窗外墙根下，不知谁家的猪也正在生小猪。”而在话剧《生死场》中，人与动物的生育联系，是通过金枝说出来的：

“暖和的季节，全村都忙着生。大猪带着小猪闹哄哄地跑，可那大猪的肚子还大着，真大……快要碰着地了，奶子有好多，都圆鼓鼓地撑着……”

牛，在小说中是被卖掉的，在赵三在市场上又看到了。“那已经是人家的了”。但是在话剧《生死场》中，牛的意象是在金枝生育的时候，通过王婆说的故事表现出来的，“咱家的牛死了，咋死的？娘讲给你听，讲完了，你就不疼了……”二里半是个跛脚，因此“可以说他的男性特征被象征性地阉割了，不仅如此，他同动物之间的那种不寻常的依附关系，也使他的身份更接近女性”。（7）二里半的老瞌，是羊的意象，它是二里半的伴。

“……老瞌，你是我儿子，他不是人揍的。老瞌，你是我儿子，不闯祸，还陪我唠嗑。”

在他的回忆中，成业为了让二里半去提亲，用镰刀威胁二里半“我宰了

它，瘪犊子羊！”在舞台上，羊的叫唤也构成了一种声音意象。

如果说，将女性的生育和动物的生育联系起来，那么，对于动物的残害和对女性的残害也是同构的。他们都是有关身体的话语。

在小说中，日本兵进村开始为了打传染病的针，后来才有强奸女人的行为，甚至是将怀孕的妇女用刺刀挑出婴儿等非常残酷的举动。在话剧《生死场》中，编导将日本兵进村的方式，作了改编，日本兵第一次进村，强奸了二里半的老婆麻婆并杀死了她。在《生死场》小说中，萧红表现出强烈的女性意识，金枝独自一人去哈尔滨，最后还是被强奸，金枝说，“从前恨男人，现在恨小日本子。”最后她转到伤心的路上去：“我恨中国人呢？除外我什么也不恨。”在话剧《生死场》中，日本兵追金枝要强奸她，被成业杀死了，表现出的也不仅仅是女性意识。在女性身体和民族主义话语的紧张关系中，导演明显地向民族主义倾斜。

三、民族祭礼：《生死场》的时空意象

田沁鑫在导演中，将原来小说的时空打乱，重新编排，采取“先果后因”等方法。也就是说，在话剧《生死场》中，空间的场景是通过回忆来达到时间的延伸的。如在《生死场》中，王婆为什么服毒，是通过赵三的回忆来表现的：

王婆说，是树高高的，是江长长的……。啊不，是江，大大的江。

赵三：松花江。

王婆：松花江！

我们从这里确实感觉到了一种民族性。

女人的身体也是民族性的。杜赞奇指出，对民族主义的研究强调民族国家怎样通过各种表述策略将性别和角色纳入到政治体之中，但很少注意妇女怎样不时地挑战或拒绝这些表述。他说道，在中国历史上，纯洁的女性身体一向是民族纯洁性的隐喻和转喻。（8）从萧红的小说，一直是用民族主义来读解的，她小说中的女性视角被遮蔽了，而在话剧《生死场》中，女性的身体也被作为民族主义的寓言。这样一来，我们就回到了我们所熟悉的民族主义的话语中。

但是，田沁鑫没有落入民族主义话语的陈套中。在话剧《生死场》中，田

沁鑫虚构了鬼子第二次进村，二爷只是不愿意日本人白吃白住，就被杀死了。在这里，我们没有必要简单地套用“阶级的矛盾变成了民族矛盾”这样的套语，而是用简单的方式表现了一种民族的气节。

作为跛子的二里半的羊，不是作为牺牲的象征而出现的。在祭祀中，羊是一种牺牲品，所谓替罪羊就是如此。在小说中，二里半的羊，作为抗日的祭祀，但是他用鸡调换。大鬼李青山说他连羊也不肯贡献，他“好像耶稣教徒一般向羊祷告。”最终还是要赵三替他照顾他的羊。在话剧《生死场》中，成业向二里半借羊祭天抗日，二里半不愿意。最后二里半对着羊说，“老瞞！我去敢死，你……好好活着。”话剧的这个结尾和小说的结尾是一致的。羊没有作为祭祀的对象而牺牲，而是村民们为了抗日而去赴死。

成业被抓去当壮丁，但是逃回来宣传抗日，村民们沉默，后来日本兵要强奸金枝，被成业和用镰刀割了脖子，赵三要成业逃跑，但是日本翻译官带着日本兵进了村子，强奸五姑姑和菱芝嫂的两个女儿，菱芝嫂也被杀死，五姑姑被推进了大坑。成业揪住翻译官做靶子。金枝冲上来，被打死。终于全村人惊醒了，冲向日军。他们对着匣子枪盟誓。在这里，以枪盟誓，是一种转换，不是一种传统的祭天，而是一种民族性的“盟誓”。

在话剧《生死场》中，编导设置了南瓜灯的意象。在戏剧刚开场的时候，赵三误以为杀死了二爷，“死人挂灯老规矩”，王婆升起了一盏刻着人的面具的南瓜灯。中间麻婆被日本兵杀死，挂起了南瓜灯。王婆服毒死了以后，也挂起了南瓜灯。最后一场，在抗日赴死的时候，是村里的人都提着南瓜灯。在这里，南瓜灯是一种充满死亡意味的象征性道具。

最后一场，巨型浮雕天开裂，露出的是青纱帐，在传统的政治意象中，青纱帐是抗日的一种象征，“青纱帐里游击健儿呈英豪”。（《黄河大合唱》）同时，民乐的运用也产生了很大的舞台效果。同样是“生老病死，没什么大不了的”。在序幕中出现是一般生育与死亡，在结尾出现的时候，则是为了救国，成了一种民族的祭礼。

注释：

(1) 《是树你就高高的（答记者徐虹问）》，田沁鑫《我做戏，因为我悲伤》作家出版社 2003 年，第 219 页。

(2) 田沁鑫：《人类的摧毁与挣扎（答〈中国戏剧〉记者张璐问）》，田沁鑫《我做戏，因为我悲伤》作家出版社 2003 年，第 216 页。

(3) 参见拙作：《神话与仪式：戏剧的原形阐释》学林出版社 2001 年，第 44—55 页。

(4) 田沁鑫：《我做戏，因为我悲伤》作家出版社 2003 年，第 145 页。

(5) 韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚、邢培明、陈圣生、李哲明译，三联书店，1984 年，第 203 页。

(6) 刘禾：《跨语际实践——文学、民族文化与被译介的现代性》（中国，1900—1937）三联书店 2002 年，第 289 页。

(7) 刘禾：《跨语际实践——文学、民族文化与被译介的现代性》（中国，1900—1937）三联书店 2002 年，第 298 页。

(8) 杜赞奇：《从民族国家到拯救历史：民族主义话语与中国现代史研究》，王宪明译，社会科学文献出版社 2003 年版，第 9—10 页。